This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
6494
.W5.R35

STANFORD
LIBRARIES

Gerhard Ramberg

Die moderne Kunstbewegung.

Zweck und Wesen der Secession.

Wien 1898.
Verlag von K. Kende

N
6494
.W5.R35

STANFORD
LIBRARIES

Gerhard Ramberg

Die moderne Kunstbewegung.

Zweck und Wesen der Secession.

Wien 1898.
Verlag von S. Kende.

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

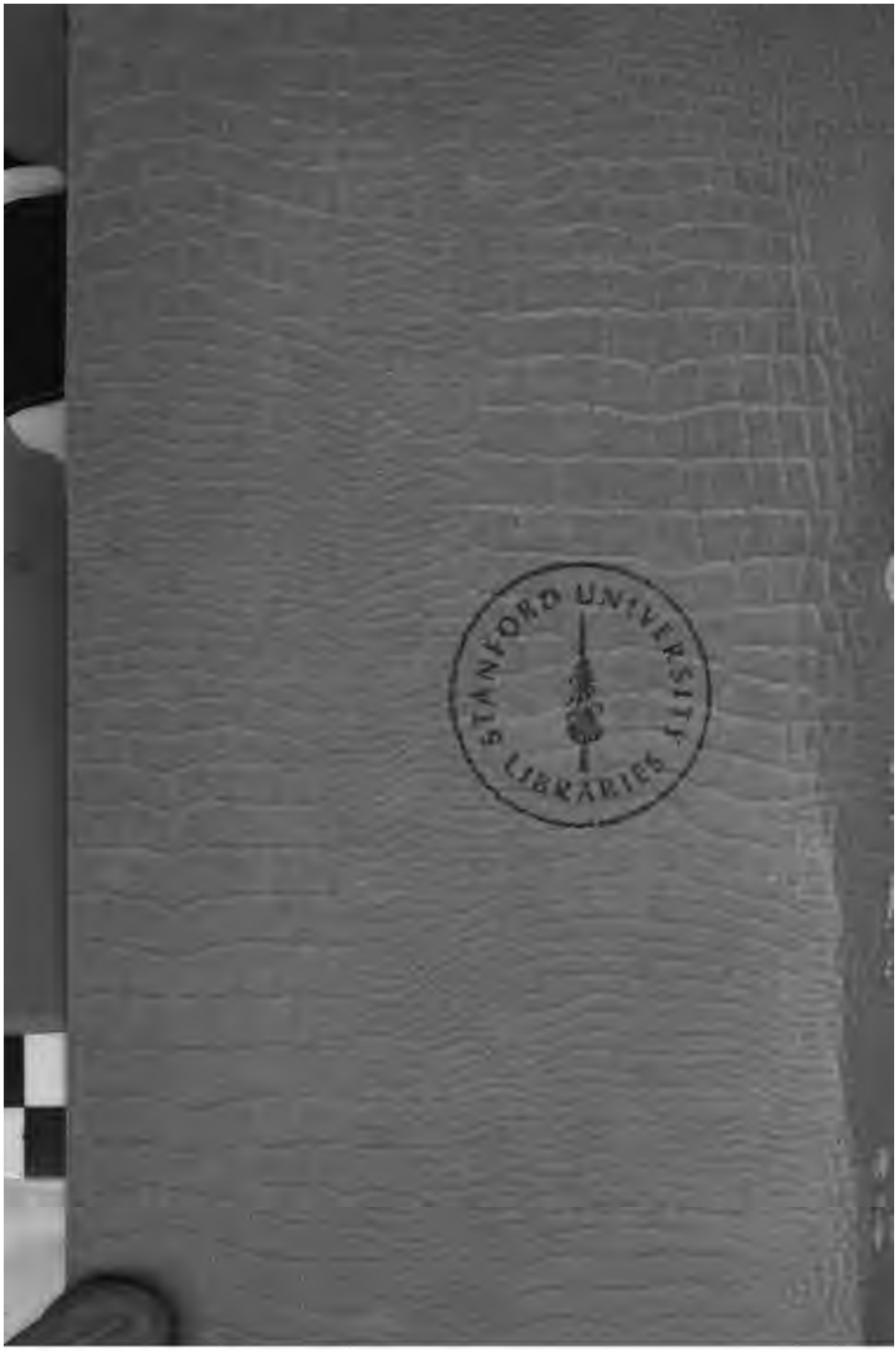
Mit herzlichen Grüßen von

Gerhard Ramberg

Die moderne Kunstbewegung.

Zweck und Wesen der Secession.

Wien 1898.
Verlag von S. Kende.


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Mit herzlichen Grüßen von

Gerhard Ramberg

Die moderne Kunstbewegung.

Zweck und Wesen der Secession.

Wien 1898.
Verlag von S. Kende.

N6494
W5P35

Inhalts-Uebersicht.

Vorwort. — Die Kunst ist lebendig. — Das moderne Wien. — Die Secession. — Idealismus, Realismus, Naturalismus. — Das Gesetz der Nachahmung. — Wirkliches und Nichtwirkliches. — Stil und Manier. — Bastien-Lepage als Naturalist und Realist. — Makart - Lenbach - Pochwalski. — Unsere Künstler und ihre Stoffe. — Jozef Israëls und Hugo von Habermann. — Wereschagin's Schlachtengemälde. — Kaiser Franz Josef und der Czar. — Christusbilder. — Ernste Kunst in ernster Zeit. — Die Rechte des Humors. — Was ist schön? — Was ist häßlich? — Was ist alltäglich? — Rosegger über den Lärchbaum. — Die „braune Sauce". — Freilichtmalerei (Pleinairismus). — Defregger und Mathias Schmid. — Der schöne Schein. — Photographie und Kunst. — Eduard Grützner als Freilichtmaler. — Zeuxis und Parrhasius. — Die Patina des Schmutzes. — Malerei an sich. — Franz Stuck und sein „Paradies". — Hans Makart als Vorläufer der Modernen. — Künstler und Publicum. — Hellmalerei. — Die kaiserliche Akademie. — Das neue Haus der Secession. — „Secessionistischer Stil." — Bildeinfassungen. — Harmonie der Farben, Rhythmus der Linien. — Ausschreitungen und Uebertreibungen. — Kleinplastik. — Der Segen des Kampfes. — Hoffnungen und Wünsche. — Schluß.

Der ſoll ſich nicht mit Kunſt belaſten,
Der die Natur wie jeder ſieht,
Er ſchleppt 'nen Photographenkaſten,
Der nur die Schulter ſchief ihm zieht;
Wem irgend Großes noch gelungen,
Der hat ſich's ſelber abgerungen,
Ob zart und mild, ob ſtark und wild!
Haſt Du nur Deinem Werke eben
Aus eig'nem Ich was zugegeben,
So gibt's ein Bild!

L. Anzengruber.

Vorwort.

Will man die moderne Kunstbewegung schildern — von ästhetischen oder von historischen Gesichtspunkten aus — so genügt nicht die Kenntnis todter Schriften; es muß unmittelbar geschöpft werden aus den frischen Quellen lebendiger Kunst.

In dieser Hinsicht braucht der Verfasser keinen Vorwurf zu fürchten: er hat durch langjährige Uebung im Betrachten von Kunstwerken sein Auge geschärft und durch persönlichen Verkehr mit zahlreichen Künstlern an ihren Bestrebungen Antheil gewonnen. Aber er hat sich nicht vereidigen lassen auf das Programm einer bestimmten Partei, sondern seine Un-

abhängigkeit gewahrt, in dem ehrlichen Streben, objectiv zu urtheilen: sine ira et studio.

Diejenigen Leſer alſo, welche eine Verhimmelung der Jungen oder gar eine Verhöhnung der Alten erwarten, mögen durch die vorliegende Schrift nicht minder enttäuſcht werden, wie der verzopfte Spießbürger, der jeden Fortſchritt leugnet und die großen Errungenſchaften ſeiner Zeit nicht anerkennt.

Indem es der Verfaſſer unternimmt, Lob und Tadel gerecht zu vertheilen, iſt er ſich bewußt, in keinem der beiden feindlichen Lager begeiſterte Aufnahme zu finden. Begeiſterung weckt ein heller Schlachtruf: eine ſchneidige Kampfſchrift, die ihre Ideen bis zu den äußerſten Folgerungen rückſichtslos verficht.

Die Zuſtimmung der Maßvollen und Beſonnenen würde freilich genügen; doch werden auch dieſe den nachfolgenden Ausführungen nicht ungetheilten Beifall zollen; denn ſie werden Manches ungerecht finden, was dem Verfaſſer gerecht ſcheint.

Das Streben nach Objectivität hat seine natürlichen Grenzen. Beim Kunstkritiker findet es ein Hindernis in der ihm eigenthümlichen (subjectiven) Art des Empfindens und des Schauens; sein Urtheil ist abhängig von den Reflexen seiner Sehnerven auf sein Gehirn.

Eine absolut gerechte Kunstkritik ist unmöglich, wie ein absolut gerechtes Urtheil überhaupt. Sobald die Congruenz in den Ansichten zweier Menschen aufhört, ist der Punkt gegeben, wo Einer den Anderen für boshaft oder für dumm hält.

Wie aber soll Derjenige, dem Zeit und Gelegenheit zu eingehender Beschäftigung mit künstlerischen Dingen fehlen, wie soll der Laie sich zurechtfinden, wenn ihm kein Anhaltspunkt, wenn ihm kein Wegweiser geboten wird? Scheint es doch, als sei jüngst in Sachen der Kunst eine neue Religion entstanden! Was gestern noch verboten war, ist heute erlaubt; was gestern noch für erstrebenswerth gegolten, gilt heute für abgeschmackt.

Es iſt wahr! Die Kunſt unterliegt ewigem Wechſel, wie alles Lebendige; neue Entdeckungen der Wiſſenſchaft, neue Hilfsmittel der Technik ermöglichen oder bedingen ſeither ungekannte Ausdrucksarten; und mit den Zeiten müſſen ſich die Künſtler ändern, die der Nachwelt ein treues Spiegelbild ihrer Epoche hinterlaſſen wollen. Doch wäre es allezeit berechtigt geweſen, daß die Jungen mitleidig lächelnd auf die „überwundenen“ Alten herabblicken, müßten Rafael, Rubens, Tizian kleiner ſein als ihre Epigonen.

Der moderne Künſtler ſucht dem Geiſte der herrſchenden Zeit zu entſprechen. Gleichwohl werden ſeine Leiſtungen durch das beeinflußt, was er von älteren Meiſtern gelernt hat: durch ſeine Bildung.

Selten ſind jene harmoniſchen Naturen, bei denen ſo verſchiedenartige Einflüſſe ſich ausgleichen, ſo feindliche Kräfte ſich aufheben. Mancher trägt bis an ſein Lebensende die Feſſeln, die ihm Schulweisheit und Vorurtheil

einſt auferlegten; bei Vielen wird das Können von der Sucht nach ewig Neuem überwogen.

Wenn nun die vorliegende Schrift dazu beiträgt, dem an ſich ſelber irrgewordenen Kunſtfreund einen neuen Maßſtab zur Beurtheilung von künſtleriſchen Dingen in die Hand zu geben, das Verſtändnis für die heutige Bewegung zu fördern und weitere Kreiſe zur Theilnahme an den Kunſtfragen unſerer Tage anzuregen, erfüllt ſie reichlich ihren Zweck.

Wien, im September 1898.

Gerhard Ramberg.

Wer die gemüthlichen Wiener der Sechziger- und Siebziger-Jahre kennen gelernt, wer ihre Vorliebe für Ruhe und Bequemlichkeit, ihr zähes Festhalten am Altgewohnten und Ererbten beobachtet hat, der mag im letzten Jahrzehnt nicht müde geworden sein, sich zu verwundern.

Das äußere Städtebild hat sich verändert; die alten, krummen, dunstigen Gassen sind zu breiten, luft- und lichtreichen Straßen geworden; in den Vororten, wo kürzlich noch der Pflug des Landmanns den Acker furchte und der Weinhauer die Rebe zog, erheben sich Riesenhäuser; auf den Geleisen der Tramway rollen elektrische Wagen, nicht überfüllt und in genügender Anzahl; die bespöttelte Stadtbahn zeigt sich heute schon als eine großartige Anlage und als werthvolles Verkehrsmittel; der übelriechende Wienfluß, in dessen Bett wir noch als Kinder spielten, wird überdeckt, um Raum

für eine Avenue zu schaffen — von der Kärntnerstraße bis Schönbrunn. Auch in politischen Fragen ist ein merkwürdiger Umschwung eingetreten. Und es scheint, daß weitere Wandlungen in dieser Hinsicht bevorstehen.

Von dieser allgemeinen Bewegung ist das Gebiet der Kunst nicht unberührt geblieben. In der Wiener Künstler-Genossenschaft haben langjährige Reibungen dahin geführt, daß die Unzufriedenen nach dem Muster der Pariser und Münchener eine Secession veranstalteten; mit einer besonderen Ausstellung hatten die Secessionisten so guten Erfolg, daß sie den Bau eines eigenen Hauses unternehmen, darinnen ihr „ver sacrum“ ständig gefeiert werden soll.

Doch wir brauchen das alte Künstlerhaus gar nicht zu verlassen, um den gewaltigen Unterschied zwischen neuerer und neuester Kunst zu erkennen. Ein Vergleich der modernen Jubiläums-Ausstellung mit der historischen — diese enthält nur Werke von Künstlern, die in den letzten 50 Jahren verstorben sind — wird den weiten Weg zeigen, den unsere Kunst in den letzten drei Lustren zurückgelegt hat.

Insbesondere die Malerei ist anders geworden: heller, freier, natürlicher. Damit scheint die Entscheidung ge-

fallen in einem Kampfe, der mich ſchon in meiner Schrift „Hellmalerei" (München 1889) beſchäftigt hat.

Ehe ich nun mit der Schilderung von einzelnen wichtigen Etappen dieſes Kampfes beginne, muß ich verſuchen, die Begriffe der Schlagwörter feſtzuſtellen, welche den Kämpfenden gar häufig als Loſung dienten.

Dieſe Schlagwörter heißen: Idealismus, Realismus und Naturalismus.

Ohne in philoſophiſche Erörterungen abzuſchweifen, möchte ich nur klarlegen, was der Kunſtſchreiber unter dieſen Bezeichnungen verſteht und was der bildende Künſtler darunter verſtanden wiſſen will.

Der Naturalismus verlangt die möglichſt getreue Nachahmung des Naturbildes, der Realismus geſtattet die Vernachläſſigung des Störenden und Unrichtigen bei ſtärkerem Betonen des Weſentlichen, der Idealismus fordert das Weglaſſen alles Unſchönen und Zufälligen zu Gunſten eines ungetrübten Genuſſes.

Was die Wahl der Stoffe betrifft, ſo malt der Idealiſt Gegenſtände, wie ſie die Natur in gleicher Vollkommenheit ſelten oder nie hervorbringt; der Realiſt findet jede regelmäßige Naturerſcheinung der künſtleriſchen Wiedergabe würdig; der Naturaliſt begibt ſich gleichſam des Rechtes auszuwählen, indem er einfach Alles für darſtellenswerth hält, was die Natur hervorbringt.

Realismus und Naturalismus beruhen ſomit erſichtlich auf Nachahmung der Natur. Da jedoch die Malerei überhaupt eine nachahmende Kunſt iſt, werden wir dem Geſetze der Nachahmung auch für den Idealismus Geltung verſchaffen müſſen.

Wenn Schiller ausdrücklich hervorhebt, daß die Gegenſtände der Kunſt nicht unwirklich ſein müſſen, gilt es ihm offenbar als ſelbſtverſtändlich, daß ſie unwirklich ſein dürfen. Es fragt ſich nun, inwieweit das Geſetz der Nachahmung hiedurch berührt oder verletzt wird. Der geiſtreiche Kunſtſchriftſteller Th. Alt hat dieſe Frage durch Aufſtellung der Theſe zu beantworten verſucht: Die Kunſt ahme mögliche Erſcheinungen der wirklichen Welt nach, behufs Erzeugung irgend eines Schönen. Dieſem Lehrſatze habe ich (in

der Beilage zur Münchener „Allgemeinen Zeitung“) die Thatsache entgegengehalten, daß weder Lindwürmer, noch Centauren, noch sonst mögliche Erscheinungen der wirklichen Welt bilden. Doch glaube ich, die Formel so fassen zu dürfen: Der Künstler ahmt auch bei Darstellung nicht wirklicher Gegenstände Bestehendes nach; er kann jedoch einzelne Theile wirklicher Dinge in solche Verbindung bringen, daß ein Neues, Nichtwirkliches entsteht. Ein einfaches Beispiel dafür gibt das geflügelte Pferd.

Des Phidias Zeus ist der Typus altgriechischer Männerschönheit. Als ihn der Künstler schuf, hat er entweder das Porträt eines Zeitgenossen gebildet, oder er hat aus verschiedenen Männergesichtern das Schönste ausgewählt und es so verbunden, daß etwas Neues, Nichtwirkliches entstand. Arnold Böcklin bringt bei seinen Meergöttern den Leib eines Menschen mit den Flossen eines Fisches in solche Verbindung, daß ein Neues, Nichtwirkliches entsteht. Hans Makart hat seiner Diana auf dem berühmten „Jagdzug“ Gestalt, Gesicht, Hände und Füße von verschiedenen Personen gegeben, oder mit anderen Worten: er hat wirkliche Erscheinungen der Natur nachgeahmt und sie so verbunden, daß ein Neues, Nichtwirkliches entstand. Damit wäre das Gesetz der Nachahmung auch in dieser Richtung als giltig erkannt.

Idealismus, Realismus und Naturalismus beruhen alſo gleichermaßen auf Nachahmung der Natur. Nur ſucht es der Idealiſt am ſorgfältigſten zu vermeiden, daß ſeine Nachahmung zur Täuſchung führe; er verſieht ſein Kunſtwerk mit dem deutlichen Ausdrucke der Nichtwirklichkeit. Ein Beiſpiel dafür gibt das Bildwerk ohne Farbe. Beim Gemälde ſind äußere Merkmale der Nichtwirklichkeit: der Rahmen und (ebenſo wie beim Bildwerk) die Abweichung von der Lebensgröße. Das wichtigſte negative Moment aber bildet die in allen Künſten herrſchende Stiliſirung.

Das Wort Stil leitet ſich bekanntlich vom lateiniſchen stilus (Griffel) ab und wurde urſprünglich nur angewendet, um die Kunſt des ſchriftlichen Ausdruckes zu bezeichnen. Wie im Schriftthum, müſſen wir nun in der Malerei den unwillkürlichen von dem abſichtlichen (ſubjectiven) Stil unterſcheiden. Der ſubjective Stil iſt die Eigenart eines Künſtlers, durch die er ſich beſonders kenntlich macht. Man ſpricht ja auch von der Handſchrift eines Malers, um ſeine Beſonderheit auszudrücken. Die Uebertreibung ſolcher Eigenart führt vom Stil zur Manier (Künſtelei oder Geziertheit).

Der unwillkürliche Stil kann auf dem Beiſpiel ganzer Zeiten und Völker, alſo auf Gewöhnung beruhen. Albrecht Dürer konnte ſich vom Stile ſeiner Zeit nicht befreien, obgleich er der vollſten Naturwahrheit zuſtrebte. „Wahrhaftig ſteckt die Kunſt in der Natur, wer ſie heraus kann reißen, der hat ſie!“ In ſeinen Zeichnungen und Skizzen offenbart ſich denn auch am klarſten Dürers naturaliſtiſcher Sinn. Aber als Oelmaler lag auch er in den Feſſeln der Stiliſirung, weil alle Hervorbringungen eines beſtimmten Zeitabſchnittes trotz der Verſchiedenartigkeit im Einzelnen doch einen gemeinſamen Zug haben: ſo in der Literatur, wie in den Künſten.

Die bildende Kunſt beſitzt aber noch eine zweite Art des unwillkürlichen Stils, den das Schriftthum und die anderen Künſte nicht kennen. Er wird durch den verwendeten Stoff bedingt und fällt recht deutlich in die Augen, wenn man Steinbilder mit Metall- oder Holzbildern, Oelgemälde mit Aquarellen oder Zeichnungen vergleicht. Somit iſt in der bildenden Kunſt der Materialſtil vom Culturſtil zu unterſcheiden.

Der Naturaliſt nun ſucht die durch den Stoff bedingte Stiliſirung ganz zu überwinden, der Realiſt duldet ſie, und der Idealiſt verlangt ſie geradezu. Oder: der

Naturaliſt erſtrebt die genaue Nachahmung des Naturbildes, ſo daß nur das Dargeſtellte, nicht die Art der Darſtellung ins Auge fällt; der Realiſt verzichtet auf die Täuſchung und begnügt ſich mit dem Hervorheben des eigentlichen Gegenſtandes im Bilde; der Idealiſt vermeidet geradezu ein genaues Nachahmen und fordert die künſtleriſche Verklärung.

In meinem Buche „Heutige Kunſt" (München 1888) ſchrieb ich über das Großvaterbild von Baſtien-Lepage: Der alte weißbärtige Mann ſitzt, mit dem Käppchen auf dem Kopfe und der Stahlbrille auf der Naſe, im Freien, auf einem Gartenſtuhl; Schnupftuch und Tabakdoſe liegen auf ſeinem Schoße. Bei völlig breiter Behandlung iſt hier eine Plaſtik erzielt, welche den Eindruck des Leibhaftigen ſo vollſtändig hervorruft, daß die Darſtellung einen faſt unheimlichen Eindruck macht. Bei langer Betrachtung glaubt man thatſächlich, daß Leben in dem alten Manne ſei und daß er anfangen werde, mit uns zu reden. Und in meiner Beſprechung fortfahrend, ſagte ich: Eine ebenſo glänzende Charakteriſtik weist das kleinere Gemälde Baſtien-Lepage's auf, welches ſeinen Bruder darſtellt. So leibhaftig wie das Porträt des Großvaters kann es ſchon

deshalb nicht wirken, weil es nicht in Lebensgröße ausgeführt ist. Das Bildchen ist äußerst fein, dabei voll Kraft und mit stärkster Hervorhebung des Hauptsächlichen gemalt . . . Der scharfe Blick der Augen, das Natürliche, Glaubhafte, Ungezwungene der Darstellung, die vornehme künstlerische Schreibart und die treffliche Durchführung stempeln das Bildnis zu einem Juwel.

Diese Worte habe ich damals ganz unbefangen, nicht um Principien zu reiten, sondern einfach in der Absicht niedergeschrieben, den empfangenen Eindruck wiederzugeben, und ich habe damit das Großvaterbild als naturalistisch, das Bruderbild als realistisch gekennzeichnet: wobei ich den künstlerischen Werth beider Gemälde voll anerkennen durfte und nicht eines dem anderen überordnen mußte.

Auch das idealistische Porträt mag berechtigt sein, namentlich insofern es sich um Darstellung einer Königin, eines Kirchenfürsten oder irgend einer Person handelt, die schon durch ihren Rang allgemeine Verehrung genießt und nicht häßlich gemalt werden soll, wenn sie auch zufällig häßlich ist.

Hans Makart sah fast alle Menschen, die er malte, schöner, als sie wirklich waren. Insbesondere existirten für ihn weder Falten noch Warzen, noch Narben. Alle seine Frauenköpfe zeigen nicht die geringste Unregelmäßigkeit, und sein Porträt der französischen Botschafterin, Gräfin Duchatel wirkt derart, daß eine Dame des hiesigen Hochadels die Kritik üben durfte: als Botschafterin sei die Gräfin zu wenig, als Göttin zu viel bekleidet. Makart war als Porträtmaler Idealist.

Die herrlichen Bildnisse von Angeli, Fröschl, Horovitz bezeichnen den Uebergang zum Realismus, den am kräftigsten Lenbach vertritt. Dieser darf getrost alles Beiwerk gering schätzen, weil er das Wichtige, das den Einzelnen Kennzeichnende so meisterhaft darstellt. Lenbach könne nur Augen malen und höchstens den Kopf dazu, sagt ein Künstlerwort. Nun, wer das Auge malen kann, jenes menschliche Organ, in dem sich Seelisches mit Körperlichem wunderbar vermählt, der ist wahrhaftig ein Porträtist von Gottes Gnaden. Wer Lenbachs Bismarck-Bilder gesehen, hat von des großen Kanzlers Geist einen Hauch verspürt.

Ein Naturalist wiederum, wie Pochwalski, der das getreue Spiegelbild eines Zeitgenossen in Form und Farbe festhält, so daß der Urenkel genau wisse, wie

ſein Ahne wirklich ausgeſehen hat, wirkt in ſeiner Kunſtübung gewiß nicht minder verdienſtlich.

Das naturaliſtiſche Bildnis, das dem Dargeſtellten zum Verwechſeln ähnlich iſt; das realiſtiſche, das deſſen Beſonderheit hervorhebt; das idealiſtiſche, das alles Störende entfernt und die vorhandenen Schönheiten ſteigert, ſind an ſich von gleicher künſtleriſcher Bedeutung.

✱

Was für das Porträt gilt, muß — denke ich — für alle Darſtellungen des Lebens gelten. Ob das Bild einen Fürſten, einen Bürger oder, wie der Erſtling Engelharts, einen „Pülcher“ zum Gegenſtande hat, ändert nichts an ſeinem Kunſtwerth. Huber hat als Hiſtoriker und Porträtiſt keinen höheren Rang, wie als Thiermaler. Monumentale Landſchaften von Hoffmann, Hlavaček, Zimmermann ſind ihrer Vorwürfe wegen nicht bedeutſamer, als eine Praterſtimmung von Tina Blau oder ein Düngerhaufen von Wiſinger-Florian. Doch gerade das nimmt man den Naturaliſten ſo übel, daß ſie in der Wahl ihrer Stoffe zu wenig bedächtig ſeien.

Die Künſtler nun, die ein Spiegelbild ihrer Zeit geben ſollen, müſſen ſich fragen: Sind jene hiſtoriſchen Unglücksfälle, jene ſchäkernden Jungfrauen in der Gretchentracht, jene blumentragenden Italiener,

jene badenden Nymphen, welche unſere Kunſtausſtellungen beherrſchen, ein Spiegelbild der Gegenwart?

Will aber Einer muthig hineingreifen ins volle Menſchenleben, werden alsbald kritiſche Bedenken laut. Die neue Kunſt, ſo heißt es, ſündige vor Allem darin, daß ſie nicht das Schöne, ſondern das Alltägliche oder gar das Häßliche darſtelle. Wir wollen ſehen, inwieweit dieſer Vorwurf begründet iſt!

Jozef Israëls zeigt uns in ſeinem herrlichen Bilde „Wenn man alt wird“ ein armes Weib, das bis ins innerſte Mark zu fröſteln ſcheint und die rauhen Hände über ein Feuer ausbreitet. Wenn Israëls in dieſem Bilde als treuer Nachfolger der großen Holländer das Elend glaubwürdig, aber nicht grauenvoll; erbarmenswerth, aber nicht abſtoßend darſtellt, ſo kann wohl auch der ſtrengſte Aeſthetiker gegen ein ſolches Vorgehen nichts einwenden. Das ſchöne Ziel des Künſtlers liegt eben in dieſem Falle außerhalb ſeines Werkes, nämlich in der edlen Empfindung, welche ſeine Darſtellung der Armut beim Beſchauer wachruft.

Wenn uns andererſeits Hugo von Habermann in ſeinem Gemälde „Das Sorgenkind“ einen Knaben vor-

führt, der (in Folge von Spondylitis der Wirbelsäule) am Pott'schen Buckel leidet, so läßt sich dafür kaum eine andere Entschuldigung vorbringen, als die, daß der Maler vor Allem einmal bemerkt sein wollte. Und da der Zweck die Mittel heiligt, hatte Freiherr von Habermann vielleicht Recht. Ein Jahr später erschien er mit höchst reizvollen Bildern auf dem Plane und fand doppelt freudige Anerkennung.

Der Russe Wereschagin enthüllte uns in seinen furchtbaren Schlachtenbildern alle Schreckniſſe des heutigen Krieges und stellte sich damit in den Dienst einer großen Idee. Auch auf Monarchen haben diese Darstellungen ihren Eindruck nicht verfehlt. Kaiser Franz Josef soll beim Betrachten von Wereschagins Kriegsgemälden feuchten Auges gesagt haben: „Es liegt viel Wahres in diesen Schilderungen!“

Wer weiß, ob wir nicht derartigen naturalistischen Schlachtenbildern den hochherzigen Entschluß des Czaren mit verdanken, der die allgemeine Abrüstung bei den Großmächten anregt? Idealistisch gemalte Kriegsschilderungen mit heldenhaften Posen, anmuthig galoppirenden Pferden und decorativem Pulverdampf haben kaum jemals einen Mächtigen dieser Erde ergriffen.

Wenn aber Wereschagin die geheiligte Gestalt Christi als niedrigsten jüdischen Typus darstellt, so vergißt er, daß es der Geist ist, der sich den Körper baut. Der Einfachste und Aermste wird es in seinem Wesen, im Ausdrucke seines Gesichtes, im Blick seiner Augen verrathen, wenn ihn große Gedanken beherrschen. Und Er, der in seiner unendlichen Liebe die ganze Menschheit umfing; Er, dessen Geist so mächtig war, daß er eine neue Weltanschauung, einen neuen Glauben, eine neue Religion begründen konnte, die heute noch den Erdkreis beherrscht — Er soll häßlich und in seinem Aeußeren abstoßend gewesen sein? Wereschagin kennt den historischen Christus so wenig als alle Anderen, die ihn heute darstellen. Wenn er nun eine Gestalt, in der sich alle menschlichen Vorzüge zur höchsten Steigerung vereinigt haben, häßlich malt, so verletzt er damit die Gefühle der Gläubigen, höhnt den Gesetzen der Logik und verachtet die Gebote des Naturalismus, der ja wirkliche Erscheinungen der Natur nachgebildet wissen will. In einem Münchener Briefe des „Neuen Wiener Journal" lese ich von einer Christus-Ausstellung, die auch den Wienern nicht vorenthalten werden soll. Jeder einzelne Künstler hatte in Briefen an den Auftraggeber seine Idee, von der er ausgegangen, kurz zu skizziren. Diese Briefstellen sind im Katalog wiedergegeben. Ferdinand Brütt faßt Christus als den barmherzigen

Beſucher der Kranken, Arthur Kampf als ſchlichten Menſchen, Karl Marr als grandioſen Geiſt, Gabriel Max als durchſchauenden Gottmenſchen, Franz Stuck als gewaltigen Redner und Bezwinger der Menſchen, Hans Thoma im Geiſte alter Kirchenbilder, Fr. v. Uhde als predigenden Proletarier, Ernſt Zimmermann als milden Gottmenſchen und Franz Skarbina als Typus einer edlen Menſchengeſtalt auf.

Man ſieht, Wereſchagin ſteht mit ſeiner Auffaſſung Chriſti allein; ſeine Sucht nach Beſonderheit war in dieſem Falle ſtärker als ſein künſtleriſches Gewiſſen.

Doch wenn wir zugeben müſſen, daß einzelne Naturaliſten häßliche Stoffe wählen, oder daß ſie Hehres und Schönes häßlich darſtellen, ſo kann dieſer Vorwurf keineswegs den Naturalismus treffen. Denn für die Verirrungen Einzelner darf man ein künſtleriſches Glaubensbekenntnis nicht verantwortlich machen.

Es iſt übrigens noch feſtzuſtellen, was wir unter häßlichen Stoffen verſtehen. Häßlich iſt das Gegentheil von ſchön. Schön iſt, was gefällt. Häßlich

iſt, was mißfällt. Das Schöne zieht uns an, das Häßliche ſtößt uns ab. Nun gibt es viele Menſchen, die das Unglück abſtößt, die dem Erdenjammer aus dem Wege gehen. Auch ſogenannte gute Menſchen gibt es, die ſich das Herz nicht ſchwer machen wollen durch den Anblick der Armut, weil ſie ja doch nicht helfen können. Andere gibt es wieder, die gerne hundert Gulden geben, wenn etwa die Fürſtin Metternich einen Aufruf erläßt, die aber dem Bettler einen Kreuzer verſagen, weil ihnen die Berührung mit dem ſchmutzigen Elend peinlich iſt. Solche Menſchen wollen natürlich in der Kunſtausſtellung nicht finden, was ihnen im Leben ſchon läſtig ſcheint. Sie wollen überhaupt nicht durch die Erinnerung an fremdes Leid in der eigenen Behaglichkeit, im heiteren Lebensgenuſſe geſtört ſein. Die Künſtler aber, die ihre Bilder verkaufen wollen, müſſen auf ſolche Leute Rückſicht nehmen. Und ſo malen ſie weiter ihre ſpielenden Katzen, ihre raufenden Knaben, ihre ſchäkernden Dirnen, ihre träumenden Odalisken, ihre ſinnenden Burgfrauen und ihre badenden Nymphen, während die moderne Geſellſchaft in ihren Fugen kracht und die edelſte Fürſtin, als welche wir unſere Kaiſerin verehrten, ſo wenig vor dem Mordſtahl wahnſinniger Anarchiſten ſicher iſt, wie der freigewählte Präſident der franzöſiſchen Republik. Iſt es in ſo grauenvoll düſteren Zeiten nicht natürlich, daß

auch der Künſtler ernſter und tiefer wird? Wahrlich, es ſind alle Bedingungen gegeben für eine ernſte Kunſt!

Gewiß hat der Humor, wie auf jedem Gebiete, auch in der Malerei ſeine Berechtigung. So gut es heitere Menſchen gibt, darf es heitere Maler geben; ich freue mich über jeden neuen Mönch von Grützner, über jede luſtige Bauernſcene von Defregger, über jedes Thierſtück von Reichert, über jedes launige Wirthshausbild von einem anderen Sittenſchilderer, der eine heitere Seite des Lebens mit Witz zu faſſen weiß. Aber ſoll ich deshalb von jedem Künſtler verlangen, daß er den großen Fragen ſeiner Zeit aus dem Wege gehe? Soll er das Auge ſchließen, wenn ihm Noth begegnet; ſoll er ſich abwenden, wenn des Lebens Jammer an ihn herantritt? Soll ich es ihm verübeln, wenn er die herrſchende Noth in der rührenden Geſtalt eines Bettlers verbildlicht? Darf ich ihm zürnen, wenn er die Schreckniſſe eines heutigen Krieges in grauenhafter Wahrheit darſtellt? Iſt es nicht ein genialer Einfall Adolf Menzels, uns in die Werkſtätten der körperlichen Arbeit zu führen und uns die modernen Cyklopen zu ſchildern? Jede Kunſt ſoll ihrer Zeit entſprechen. Ob ein ſpäterer Geſchichtsſchreiber nach den Sittenbildern der letzten

fünfzig Kunſtausſtellungen unſere Zeit werde beurtheilen können, ſei dahingeſtellt.

Es bleibt noch die Frage offen, ob das ſogenannte Alltägliche ein würdiger Vorwurf für den Maler ſei. Indem ich mich dieſer Frage zuwende, komme ich meinem eigentlichen Gegenſtande näher.

Der Begriff des Schönen wird ſich, wie ſchon angedeutet, in äſthetiſcher Deduction niemals erſchöpfend feſtſtellen laſſen. Die beſte Erklärung bleibt: ſchön iſt, was gefällt. Nun iſt aber der Geſchmack verſchieden, und wie viel ſehende Menſchen es gibt, ſo viel verſchiedene Schönheitsbegriffe gibt es auch. Der einzig giltige Maßſtab liegt in den regelrechten (normalen) Erſcheinungen der Natur.

Jede normale Hervorbringung der Natur iſt ſchön: von dem zarten Reiz der beſcheidenſten Blüthe bis zur edlen Harmonie des menſchlichen Körpers.

Ein Ornamentenzeichner, der vergebens auf einen glücklichen Einfall wartet, mag die Körpertheilchen kleiner Inſecten unter dem Mikroſkop betrachten; er wird über die ſich ihm darbietende Formenfülle erſtaunt ſein. Der bildende Künſtler kann nichts Klügeres thun, als immer wieder aus den friſchen Quellen der Natur zu ſchöpfen, und es bleibt ihm für die Beurtheilung

der Schönheit kein anderer Maßſtab, als die Natur ſelbſt. Der ganze Weltbau iſt ein Kunſtwerk, ein Kunſtwerk freilich, das in ſeiner gewaltigen Größe vom Menſchengeiſt kaum erfaßt werden kann. Die großartige Harmonie, welche ſich in der Bewegung der Geſtirne; der Rhythmus, welcher ſich in der Wiederkehr der Jahreszeiten, in der ewigen Folge von Tag und Nacht, im Auf- und Niedergehen der Sonne und des Mondes oder in der Herzthätigkeit der Thiere und des Menſchen kundgibt, bilden die urſprünglichſten und ſtärkſten Impulſe für künſtleriſche Bethätigung. Der Rhythmus in Muſik und Tanzkunſt findet hier ſeinen Urſprung, ebenſo wie die in der Architektur angewendete Symmetrie in der Bauart des menſchlichen und des thieriſchen Körpers begründet iſt.

Der Eine verſteht das Brauſen des Sturmes, der Andere das linde Säuſeln des Windes; der Eine bewundert die Natur in ſchneebedeckten Bergrieſen, der Andere in einem Tropfen Thau, der am Graſe glitzert.

Je frommer und demüthiger nun ein Menſch iſt, deſto mehr wird er geneigt ſein, die Macht Gottes auch in der kleinſten Naturerſcheinung zu bewundern und im Alltäglichen das Schöne herauszufinden. Es zeugt daher von einem richtigen Erfaſſen der Frage,

wenn Cornelius Gurlitt in ſeinem Aufſatze „Was iſt Hellmalerei?", der kurz nach dem Erſcheinen meiner Schrift „Hellmalerei" veröffentlicht wurde, — wenn Gurlitt in dieſem Aufſatze den Gedanken ausführt: Die alte Richtung glaube ſich über die Natur erhaben, als Richterin der Natur, von der ſie nur einzelne „ſchöne" Momente der Beachtung würdig halte; die neue aber vertiefe ſich in die Natur überall, fühle ſich als ihre Schülerin, der das Recht nicht zuſteht: dies zu loben, jenes zu tadeln. „Daß dies die Theologen noch nicht erkannt haben!" ruft Gurlitt mit berechtigtem Erſtaunen aus. „Die alte Kunſt iſt die des Rationalismus, die neue die des Theismus! Jene iſt die Kunſt der Ueberhebung über die Schöpfung; dieſe die der Vertiefung und der Dankbarkeit."

Auch dieſer Gedanke iſt mir — wenn auch nicht in gleicher Klarheit — ſchon vorgeſchwebt, als ich im Jahre 1889 ſchrieb: „Uhde's Naturſtudien ſind uns lieber als ſeine Heiligenbilder. Somit haben wir an ſeinem Bildnis eines Bauernmädchens wahrhaftes Vergnügen ... Ein Stück Natur: keinem anderen Meiſter nachempfunden, als dem Schöpfer der Welten!" Das iſt ein (noch halb unbewußtes) Bekenntnis im Sinne theiſtiſcher Kunſtanſchauung.

Rosegger sagt einmal bei der Beschreibung eines Sommertages im Waldland: ein einziger Lärchenstamm sei werth, daß man ihn tagelang betrachte. „Welch eine scheinbar willkürliche Unregelmäßigkeit in dem Geäste und welch eine unbeschreibliche Harmonie und Einheitlichkeit im ganzen Baum! Wer befiehlt es jedem einzelnen Ast, daß er so lange hinauswachse und seine Zweige strecke, bis diese die anderen erreicht haben? Wer ruft ihm Halt zu, sobald er im Einklang mit allen anderen steht, so daß der Lärchbaum im Großen genau die länglich kegelförmige Gestalt hat, wie das rothe Blüthenkätzchen, das dieser Baum im Frühjahr auf seinen Zweigen wiegt?"

Verdanken wir nicht dem Veilchen, das im Verborgenen blüht, die schönsten und edelsten Dichtergedanken? Es läßt sich aus der kleinsten Naturerscheinung künstlerisch Großes ableiten. Der gothische Spitzbogen hat sein Urbild in zwei sich kreuzenden Grashalmen.

Wir gelangen zu der Ueberzeugung, daß Alles, was die Natur bietet, in gewissem Sinne schön ist. Die scheinbar unbedeutendste Landschaft hat in den verschiedenen Jahreszeiten verschiedene Reize. Es kommt nur darauf an, ob der Künstler auch die

Kraft hat, dieſelben zu erfaſſen und darzuſtellen. Wer aber das Spiel der Natur zu allen Jahreszeiten beobachtet und bewundert hat; wer die Freudigkeit einer ſonnenhellen Landſchaft empfunden, den geheimnisvollen Schauer einer Morgendämmerung erlebt, den düſteren Reiz einer Nebelſtimmung durchgekoſtet, der muß dem Künſtler das Recht zugeſtehen, die Natur in möglichſter Unmittelbarkeit und Treue wiederzugeben.

Die üppig ausgeſtatteten, mit Teppichen verdunkelten Werkſtätten mögen dazu beigetragen haben, daß Vorgänge, welche die Natur mit heller Sonnenfreudigkeit übergoſſen, gar häufig in abgedämpfte Atelier-Beleuchtung verſetzt wurden, aus welcher ſich allmälig die leidige „braune Sauce“ entwickelt hat — eine bis zur Manier geſteigerte Stiliſirung! Selbſt Landſchaften und Thierſtücke wurden im Zimmer fürs Zimmer gemalt: im gedämpften Lichte eines modernen Ateliers für das Halbdunkel eines modernen Salons. Die Naturſtudie fand immer kargere Verwendung, und die Urſprünglichkeit der Darſtellung ging oft darüber verloren.

Erfriſchend, wie ein Bergquell, mußte daher die Lehre von der Freilichtmalerei auf unſere Künſtler einwirken. In Paris nahm dieſer Quell als ſogenannter Pleinairismus ſeinen Urſprung, und er gelangte, zum

breiten Bache angeschwellt, nach München: Alles mit sich fortreißend, was nicht in überlebten Grundsätzen verdorrt und vertrocknet war. Der treffliche alte Lindenschmit hat aus der neuen Lehre noch Nutzen gezogen; Franz Defregger, der schon merklich verflacht war, konnte uns jüngst wieder mit einer vollwerthigen „Kraftprobe" ergötzen, und auch sein Landsmann Mathias Schmid hat im Jungbrunnen der Natur neue Kräfte gewonnen. Wer das letzte Wiener Ausstellungswerk Mathias Schmids — dieses herrliche, in seiner künstlerischen Wahrheit ergreifende Gemälde — mit älteren Atelier-Bildern (z. B. der „Feuerbeschau") vergleicht, muß zugeben, daß sich dieser Meister wahrhaft verjüngt habe.

Bei unserem letzten Zusammensein in München kündigte mir Math. Schmid seine Absicht an, ein neues Bild von Anfang bis zu Ende im Freien zu malen; ich glaube nicht, daß er diese Absicht ausgeführt hat. Da wir noch keine Kunstausstellungen im Freien veranstalten können und da alle Gemälde für geschlossene Räume bestimmt sind, werden immer gewisse künstlerische Rücksichten vonnöthen sein.

Denn schließlich kommt es ja doch nur darauf an, daß der Eindruck völliger Naturwahrheit erzielt;

daß der ſchöne Schein des Naturbildes erreicht wird. Sonſt müßte der Schauſpieler, der einen Trunkenen darſtellt, wirklich trunken ſein; die Tragödin, die eine Sterbeſcene ſpielt, müßte wirklich auf der Bühne ſterben.

Der Bühnenkünſtler, welcher einen Wahnſinnigen verkörpert, kann Einzelnheiten vorbringen, die er an wirklichen Narren im Irrenhauſe beobachtet hat; aber wir wollen nicht einen Wahnſinnigen im Theater ſehen, ſondern nur den Schein des Wahnſinns empfangen.

Der Maler, der uns ein Naturbild ſchildert, muß die wirkliche Natur kennen; aber nur, wenn er das Geſehene durchgeiſtigt wiedergibt, wenn er uns zwingt, beim Anſchauen ſeiner Arbeit dasſelbe zu empfinden, was er beim Anblick des Naturbildes empfunden hat, nur dann ſchafft er ein Kunſtwerk.

Dieſes geiſtige Moment, das die Photographie vom naturaliſtiſcheſten Gemälde unterſcheidet, wurde häufig nicht beachtet. Die Naturſtudie iſt äußerſt wichtig, die Kenntnis der Natur für den modernen Maler unbedingt erforderlich. Aber mit dem Arbeiten im Freien iſt noch nichts gethan. Maßgebend iſt, ob ein Bild, das einen Vorgang im Freien zeigt, auf den Beſchauer

den Eindruck macht, als geſchähe das Dargeſtellte wirklich im Freien. Es kommt, wie in jeder Kunſt, darauf an, ob der gewollte Schein erreicht wird.

Mag eine Landſchaft vom erſten bis zum letzten Pinſelſtrich in unmittelbarſter Sonnenhitze gemacht ſein — wenn das fertige Gemälde dann im geſchloſſenen Raume hart, kalt und kreidig wirkt, während das Naturbild voll Sonne, Wärme und Weichheit war, iſt aller Liebe Müh' umſonſt. Neulich ſah ich in Wien, bei Neumann einen „Jaga" von Eduard Grützner. Ich bezweifle, daß der Künſtler ſeine Staffelei im Walde aufgeſtellt hat; aber der verwegene Burſche iſt mit ſolcher Kraft gezeichnet, das Bild wirkt mit ſolcher Unmittelbarkeit auf den Beſchauer, daß dieſer gewiß nicht an eine Künſtlerwerkſtatt, ſondern nur an einen Jäger im „Freilicht" denkt. Der gewünſchte Eindruck iſt hervorgebracht, der gewollte Schein erreicht: das Merkmal des Kunſtwerks gegeben.

Ein anderer Irrthum, in welchem Manche befangen ſind, beſteht darin, zu glauben, daß der Naturalismus eine Erfindung der Neuzeit ſei.

Hat dieſes Kunſtprincip nicht ſchon in uralter Zeit gegolten? In den egyptiſch-griechiſchen Bildniſſen der

Graf'ſchen Sammlung bewunderten Angeli und Lenbach die geradezu moderne Technik. — Als arabiſche Arbeiter jenes älteſte Holzbild fanden, das ſich heute im Muſeum von Bulak befindet, meinten ſie, ihren Dorfſchulzen zu erkennen. Und was beweist, fragt als Verfechter „wahrer Wahrmalerei" H. Glücksmann, der griechiſche Künſtlerſtreit zwiſchen Zeuxis und Parrhaſius? Der Eine konnte die Vögel täuſchen. Der Sieger in dem Streite aber täuſchte den Menſchen. Dieſe beiden Naturaliſten lebten 400 Jahre vor Chriſtus.

Wir wiſſen heute, daß die alten Griechen bemalte Bildwerke hatten. In Tanagra wurden farbige Terracotten gefunden. Die berühmten griechiſchen Sculpturen ſind uns nur farblos überkommen. Wie viel Jahrhunderte mußten vergehen, bis die Bildhauer wieder den Muth fanden, ihre Werke mit Farbe zu beleben!

Bitter werden einſt ſpätere Schriftſteller ſpotten, wenn ſie erzählen, daß unſere Maler beim Copiren alter Meiſter den Schmutz mitcopirt haben, der im Laufe der Jahrhunderte eine Patina auf den Gemälden gebildet hat. Ja, ſelbſt wenn der heutige Maler ein Bild nur im Geiſte alter Meiſter ſelbſtſtändig componirt, malt er ſo, als ob ſein Bild ſchon dieſe Patina des Schmutzes beſäße!

Es erklärt ſich aus einer Schwäche der menſchlichen Natur, daß beim Verehrungswürdigen auch das verehrt wird, was auf Verehrung keinen Anſpruch hat, bis eine unbefangene Kritik an den Gegenſtand herantritt und das Große und Gewaltige vom Kleinen und Kleinlichen ſondert.

Aus mißverſtandenen oder halbverſtandenen Lehren entwickeln ſich Vorurtheile und falſche Begriffe. Solche Vorurtheile haben auch in der Kunſtbetrachtung lange geherrſcht. Weil die Aeſthetik lehrt, daß der Künſtler nur das Schöne darſtellen ſoll, wurde es ihm verübelt, daß er auch das Einfache, Natürliche, das ſogenannte Alltägliche zum Vorwurf nahm.

Wenn nun unſere Alten predigen, daß die Kunſt das Schöne dem Wahren überordnen müſſe, ſtellen unſere Jüngeren die kühne Behauptung auf, daß bei einem Bilde die Malerei das Wichtigſte ſei. So ſelbſtverſtändlich dieſer Satz klingen mag, ſo wenig wurde er doch im letzten Jahrhundert von deutſchen Künſtlern befolgt. Unſere Bilder erzählten, erfreuten, erregten und erſchütterten, ſie docirten auch nicht ſelten Geſchichte, Coſtümkunde und andere Wiſſenſchaften, aber ſie waren faſt niemals rein maleriſch empfunden und rein maleriſch durchgeführt. Der Künſtler glaubte

ſtets zur Allgemeinheit hinabſteigen zu müſſen, anſtatt ſie zu ſich emporzuziehen. Unſere Maler theilten ſich in Hiſtoriker, Weltverbeſſerer, Philoſophen, Menſchenſchilderer, Novellenſchreiber und Humoriſten; die wenigſten aber waren, was ſie ſein ſollten: Maler.

Sehen wir nun, in welcher Weiſe die Wandlung ſich vollzieht! Franz Stuck, einer der begabteſten unter den Neuen, hat vor Jahren einen „Wächter des Paradieſes“ gemalt. Ein lebensgroßer Jüngling mit kleinem Kopf und dunklen Augen, in weißes Linnen gekleidet, ſtützt ſich mit der Rechten auf das Flammenſchwert. Das Paradies wird durch eine helle Fläche verbildlicht, die mit flimmernden Sternchen untermiſcht iſt. Der Körper und der Arm des Jünglings bilden eine beachtenswerthe Actſtudie; der Kopf iſt zu nichtsſagend, als daß dem Bilde eine höhere, geiſtige Bedeutung beigelegt werden könnte. Aber, als bloßes Farbenſpiel betrachtet, bietet die Leinwand großen Reiz. Stuck hat, als er das Gemälde ſchuf, weder ans Paradies noch an ſeine Seligkeit gedacht. Er ſtellte ſich einfach jene Farbenverbindung vor, der nunmehr auf dem Bilde Ausdruck gegeben iſt. Er ſah die flimmernde Helligkeit des Hintergrundes, die weiße Gewandung

des Jünglings mit dem rückwärts einfallenden Licht, und er wagte es, dieſem maleriſchen Empfinden Ausdruck zu geben — ſo entſtand ein „Wächter des Paradieſes“. Bisher quälten ſich eben die Künſtler, Stoffe zu finden und dem Publicum recht deutliche Geſchichten zu erzählen. Dadurch wurde viel Schablonenhaftes und Flaches in die Malerei eingeführt. Die Neuerer verzichten auf die Erzählung und verzichten auf die Verſtändlichkeit. Sie ſchaffen ihre Bilder vor Allem der Farbenwirkung zuliebe.

In dieſem Sinne muß vor Allem Hans Makart als ein Vorläufer der neuen Richtung betrachtet werden. Denn ſeit Paul Veroneſe haben wohl wenig Künſtler ſo maleriſch empfunden, wie dieſer kleine, große Hans. Jeder, der Makarts Bilder kennt, weiß, daß der Meiſter gegen die Anatomie zuweilen ſündigte, daß er die zeichneriſche Richtigkeit manchmal verletzte, daß er Herkommen, Sitte und Gebrauch außer Acht ließ, daß er Beziehungen herſtellte, die im Leben unmöglich ſind: Alles, um ſein Bedürfnis nach harmoniſchem Zuſammenwirken der Farben zu befriedigen. Mit dem Inſtinct einer genialen Begabung traf Makart ſtets den Geiſt jener Zeit, die er darſtellen wollte, aber er hat ſich niemals mit Coſtümſtudien und derartigen

Dingen den Kopf zerbrochen. Ein richtiges Stilgefühl leitete ihn ſicher. Er wollte mit ſeinen hiſtoriſchen Bildern gewiß nicht Geſchichte vortragen. Sein Hauptſtreben war: den Farbenaccorden, die ſein geiſtiges Auge ſich vorſtellte, wirklichen Ausdruck zu verleihen.

Makart hat uns gezeigt, daß die Malerei um ihrer ſelbſt willen eine Daſeinsberechtigung hat, und von dieſem Geſichtspunkte aus wird man zugeben müſſen, daß er ein Vorläufer, ein Bahnbrecher der heutigen Freilichtmaler war. Denn auch ihnen iſt die coloriſtiſche Wirkung das erſte Gebot. Sie verzichten darauf, Novellen zu malen und Witze; es genügt ihnen, einen Baum darzuſtellen, eine Magd im Hofe, einen Burſchen auf dem Felde, eine Kuh auf der Weide — wenn nur das Stück Natur, das ſie feſthalten, eine anregende Farbenerſcheinung ergibt.

Freilich wird häufig dieſelbe Farbenverbindung, die dem Maler äußerſt anregend und darſtellenswerth ſcheint, den Laien kalt und gleichgiltig laſſen. Das iſt jene Verſchiedenheit der Anſchauung, auf die unſere Künſtler bisher viel, vielleicht zu viel Rückſicht genommen haben. Im Hinblick auf den Kunſtmarkt wurden ſolche Stoffe bevorzugt, deren Verſtändnis bei Jedermann

vorausgeſetzt werden konnte. Wenn ſich ein bischen Humor beimiſchen ließ, dann war das Bild umſo leichter verkäuflich. Rein künſtleriſchen Problemen jedoch ging man aus dem Wege; man malte für das Publicum! Nun iſt es ja gewiß richtig, daß die Malerei nicht für die Künſtler, ſondern für die Kunſtfreunde, alſo für das Publicum auf der Welt iſt. Aber von jeher hat man es dem wahrhaften Künſtler zur Pflicht gemacht, daß er an ſeiner Ueberzeugung feſthalte, ſelbſt auf die Gefahr, nicht das nöthige Verſtändnis zu finden: nur getragen von dem Bewußtſein, im Dienſte eines großen Gedankens zu wirken.

Ideale Anſchauung darf man alſo unſeren modernen Malern nicht abſtreiten; ſie ſchaffen unverkäufliche oder doch ſchwer verkäufliche Bilder, weil ſie ihre Grundſätze nicht verleugnen wollen. Mag bei Dieſem oder Jenem Geziertheit oder gezwungene Eigenart mitſpielen: bei der großen Mehrzahl iſt doch ohne Zweifel echte Ueberzeugung maßgebend.

Vor Allem aber iſt es ſelbſtverſtändlich, daß im Zeitalter des elektriſchen Lichtes *heller* gemalt wird, als im Zeitalter des Oellämpchens.

Auch im gesellschaftlichen, bürgerlichen Leben läßt sich die wachsende Herrschaft größerer Helligkeit nachweisen. Diejenigen Gasthäuser und öffentlichen Belustigungsorte erfreuen sich des größten Zuspruches, welche hell erleuchtet sind. Und gar oft kann man heutzutage im Gespräche die Bemerkung hören: „Ich mag dieses Local nicht leiden; es ist zu dunkel." Die Baukunst hat dem Bedürfnis nach größerer Helligkeit Rechnung tragen müssen. In den neuesten Zinshäusern sieht man zuweilen vor lauter Fenstern keine Mauer mehr. Fast nirgends werden noch dunkle Hallen und düstere Kreuzgewölbe aufgeführt, sondern überall, auch in den neueren Klöstern und Kirchen, ja selbst in den neuesten Theatern herrscht volles Tageslicht. Das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater läßt durch sechs Fenster das Licht in den Zuschauerraum dringen. Und sowohl in unserem Deutschen Volkstheater, als auch im Neuen deutschen Theater zu Prag können tagsüber ohne künstliche Beleuchtung, bei vollem Tageslicht Bühnenproben abgehalten werden.

Alles drängt heutzutage nach größerer Helligkeit, Deutlichkeit und Klarheit.

In Wien war der Wellenſchlag, den die neue Bewegung hervorgerufen, um einige Jahre ſpäter zu ſpüren, als in den übrigen Kunſtſtädten. Die Gründe hiefür habe ich ſchon angedeutet: Seit jeher war der Wiener überall wegen ſeiner guten Lebensart geſchätzt und er wollte denn auch in der Kunſtübung dieſelbe nicht verleugnen. Daher konnten wir in den meiſten Wiener Bildern Zartheit der Empfindung und Feinheit der Ausführung, ſelten aber Kraft und eigenartige Auffaſſung bewundern. Der Wiener Landſchaftsmaler machte ſeine Ausflüge in die Umgebung der Kaiſerſtadt, ja er entſchloß ſich auch zu einer längeren Studienreiſe; aber im Ganzen liebte er doch die Bequemlichkeit des ruhigen, behaglichen Wiener Aufenthaltes. Unter ſolchen Verhältniſſen hatte die Freilichtmalerei bisher wenig Ausſicht auf Erfolge. Insbeſondere die Profeſſoren der Akademie verhielten ſich lange Zeit hindurch ganz abweiſend gegen die neue Lehre. Es heißt, Pettenkofen habe noch kurz vor ſeinem Tode alle Ueberredungskunſt aufgeboten und ſeine Freunde bewogen, der braunen Sauce abzuſchwören. Robert Ruß machte kurz darauf den (mißglückten) Verſuch mit einer äußerſt hellen, faſt kreidig weißen Darſtellung. Und die maßgebenden Führer der Wiener Landſchaftsmalerei: Alt, Lichtenfels, Schindler betraten muthig die neuen Wege.

Vor Jahren hat unsere Akademie der bildenden Künste einen Garten gepachtet, in dem die jungen Landschafter und Thiermaler unter der Leitung ihrer Meister Naturstudien im Freien machen können. Somit hat die Berechtigung der Freilichtmalerei in Wien eine amtliche Bestätigung gefunden.

Gleichsam im Rücken der kaiserlichen Kunstschule aber, auf dem Getreidemarkte, unweit vom künftigen Stadtbahnhof und knapp an der Avenue, die den Wienfluß überdecken wird, erhebt sich — fremdgestaltig und von (künstlichem) Lorbeer überwölbt — das Haus der Secession, die ja die neue Kunstrichtung vornehmlich zu pflegen berufen scheint.

Das freilich, was der Volksmund heutzutage secessionistischen Stil nennt, scheint mir weniger eine erfreuliche Errungenschaft, als eine jener Verirrungen, denen sich jeder Suchende aussetzt. Diese nach englischen Teppichmustern behandelten Pflanzenmotive, diese abgezirkelten Tulpen, diese steif geordneten Blüthenstengel ohne Weichheit, ohne Schwung und ohne natürlichen Linienfluß, diese theils verschwommenen, theils grellen und theils dumpfen Farben, welche oft ganz unlogische Gegensätze bilden — dies Alles ist von der wirklichen Natur viel weiter noch entfernt als

die in braune Sauce getauchten Landschaftsbilder unserer guten Alten.

Die Vereinigung „Secession" besitzt ja vortreffliche, durchaus ernst zu nehmende Künstler, wie Rudolf Alt, W. Bernatzik, Alb. Hynais, Eugen Jettel, Gustav Klimt, Karl Moll und Arthur Straßer. Aber von den jüngeren Secessionisten möchte vielleicht doch dieser oder jener aus der Noth eine Tugend machen und seinen Mangel an Können für Eigenart und künstlerischen Grundsatz ausgeben. So sehr die stimmungsvollen Märchenbilder Schwaigers oder die zeichnerischen Scherze Bachers Geist, Humor und technische Fertigkeit verrathen, so wenig können uns gewisse secessionistische Späße behagen.

Doch es mögen solche Künstlerlaunen dem Studenten-Ulk vergleichbar sein, dem ernste, fruchtbringende Arbeit folgt, wenn man ihn ruhig sich austollen läßt.

Mitunter zeigt sich auch im Spiele tiefer Sinn. So ist die Sorgfalt, welche unsere Jüngsten auf die Einfassung ihrer Gemälde verwenden, keineswegs so unnütz, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Anstatt die Leinwand mit vergoldeten Leisten zu umgeben, die jeder Rahmenmacher fabriksmäßig herstellt, erfinden sie für ein eigenartiges Bild eine eigenartige

Umgebung, auf daß Beides zusammenstimmt und von einander losgelöst gar nicht gedacht werden kann. So würde Burgers Doppelbild „Himmlische und irdische Liebe" in einem gewöhnlichen Leistenrahmen, wie ihn der nächstbeste Vergolder liefert, nicht den harmonischen Eindruck machen wie jetzt, wo beide Aquarelle durch die von Burger selbst erdachte Einfassung zu Einem Kunstwerk vereinigt sind.

Wenn wir dahin gelangen sollten, daß jedes moderne Bild nicht einen beliebigen, sondern den vom Künstler entworfenen Rahmen erhält, geschähe unserem nothleidenden Kunstgewerbe ein großer Dienst. Auch in dieser Hinsicht hat Hans Makart unseren Heutigen den Weg gewiesen. Fast für jedes seiner Werke hat er selbst die Umrahmung entworfen. Das Wiener Kunsthandwerk schuldet ihm, wie für Vieles, auch dafür Dank. Ueppig in der Farbengebung, prachtliebend in seiner Lebensführung, großzügig in jeder Hinsicht, ließ Makart auch seine Bilderrahmen verschwenderisch ausstatten. Aus gediegenem Holz wurden sie kunstvoll geschnitzt und echt vergoldet. Leider ist nicht jeder Künstler in der Lage, so aus dem Vollen zu schöpfen. In Venedig leben Maler — sowohl Idealisten, als auch „Veristen" — die in einem Jahre nicht so viel verdienen, als ein Makart'scher Rahmen gekostet haben mag. Auf der großen venetianischen Ausstellung zu Ende der Achtziger-

Jahre ſah ich denn auch Bildeinfaſſungen, die ebenſowenig alltäglich, als koſtbar genannt werden konnten. Rohes Fichtenholz und bemalte Sackleinwand waren mit Vorliebe verwendet. In ſolchen Fällen iſt vielleicht weniger das künſtleriſche Bedürfnis, als die Rückſicht auf Wohlfeilheit des Materials für den Künſtler maßgebend geweſen.

In der erſten Ausſtellung unſerer Seceſſion war das redliche Beſtreben erkennbar, die Gemälde in eigenartiger Faſſung zu zeigen. Mag immerhin Einzelnes übertrieben, bizarr, geſchmacklos ſein; der unbefangene Beurtheiler wird weniger peinlich davon berührt, als von der Fabrikswaare, die gleichmäßig Landſchaften, Sittenbilder und Allegorien umrahmt.

Von der Schale wieder auf den Kern, von den Einfaſſungen wieder auf die Kunſtwerke zurückkommend, halte ich ein abſchließendes Urtheil über die Seceſſion oder über einzelne Mitglieder derſelben heute für verfrüht. Doch das muß geſagt werden, daß den ſogenannten ſeceſſioniſtiſchen Bildern häufig fehlt, was wir in der Muſik als wohllautendes Zuſammenklingen und als logiſche Folge der Töne empfinden: Harmonie der Farben und Rhythmus der Linien.

Mancher ehrlich Strebende unter den jüngeren Malern hat seiner Sache durch Uebertreibungen geschadet; mancher durch seine künstlerische Rücksichtslosigkeit die Feinfühligen verletzt. Das Bewußtsein, solche Verletzungen begangen zu haben, wird hoffentlich das Gefühl der Reue und Beschämung hervorrufen. Auch der Bedarf mag die Ausschreitungen regeln! Für meterhohe Landschaften, die in der Ausstellung freilich nicht übersehen werden können, hat der Privatmann keinen Raum; für Schauerscenen und Krankheitsdarstellungen mag er kein Geld ausgeben. In München haben dies die Neuerer bald erfahren; sie wählen also wiederum freundlichere Stoffe und kleinere Formate. Dabei verliert nur der Leinwandhändler.

Um die Kleinplastik haben sich unsere Secessionisten — das soll freudig anerkannt werden — ein besonderes Verdienst erworben; auf diesem Gebiete hat sich auch die Theilnahme der Kunstfreunde am regsten bekundet. Den Preisen der reizvollen Bildwerke von Charpentier, Gurschner, Rodin, Troubetzkoy und Vallgreen wurde wohl am häufigsten nachgefragt, wenngleich keiner von diesen Fremden den heimischen Stefan Schwartz erreicht, der den Namen des heutigen Benvenuto Cellini verdient. Und dem phantasievollen

Johannes Benk oder dem anmuthigen Otto König braucht ebensowenig vor einem Vergleich mit den Secessionisten zu bangen, wie unserem genialen Rudolf Weyr oder den vortrefflichen Akademikern Kundmann und Zumbusch.

Was überhaupt die alte Genossenschaft leisten kann, hat die Jubiläumshuldigung der Lebenden im Künstlerhaus bewiesen, trotzdem man darauf verzichtet hatte, alle Mannen in vollem Waffenschmuck zu zeigen, trotzdem mancher Tüchtige seitab stehen mußte! Ohne Zweifel verdanken wir diese prächtige Kunstausstellung nicht zuletzt der Secession, welche die eingeschlummerten Kräfte unserer Genossenschaft wieder geweckt hat.

Wie der Einzelne einer Anreizung bedarf, um seine Fähigkeiten voll zu entfalten; wie für ein Volk der frische, fröhliche Krieg besser ist als der innere Zerfall, so muß auch unserer Künstlerschaft der offene Wettbewerb mehr taugen als die langsame Versumpfung.

Duobus certantibus tertius gaudet. Dieser Dritte ist im vorliegenden Fall der Kunstfreund, dem sicherlich die gegenwärtige Revolution in unserem Kunstleben noch reichen Nutzen bringt.

Hoffentlich kommt es einmal dahin, daß die platoniſche Neigung, welche Einzelne den bildenden Künſten widmen, zu innigerem Zuſammenleben oder gar zu geſetzlicher Ehe führt! Die Kunſt ſoll ins Volk dringen; Ausſtellungs- und Atelier-Beſucher ſollen ſich nicht genügen laſſen, Bilder anzuſtaunen; ſie mögen ſolche dauernd erwerben. Bei dieſer Vermählung des Volkes mit der Kunſt Zeuge zu ſein, wäre für uns eine wahre Freude.

So lange mit ehrlichen Waffen gekämpft wird, muß der von unſeren Seceſſioniſten begonnene Kunſtkrieg gute Wirkung üben.

Die Zeiten des blinden Autoritätenglaubens ſind vorbei. Den Alten wurde kundgethan, daß verſchiedene Wege nach Rom führen; daß Jeder auf eigene Façon ſelig werden kann. Die jugendlichen Stürmer aber werden den richtigen Maßſtab zur Beurtheilung der eigenen Leiſtungen und der eigenen Ziele ſicherlich finden.

94
5

Von demselben Verfasser ist soeben bei Anwed Strauch in Leipzig erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Nachklang

Zwölf Stimmungsbilder.

Illustrirt von A. F. Seligmann.

Druck von L. Bergmann & Comp. Wien.

N 6494 .W5 R35 C.1
Die moderne Kunstbewegung :
Stanford University Libraries
3 6105 036 223 498

N
649
.W5
.R3

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305